

## Un pionnier de la décoration théâtrale : Octave Ritchot

Renée Noiseux-Gurik

Numéro 2, printemps 1987

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041037ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041037ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société d'histoire du théâtre du Québec

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cette note

Noiseux-Gurik, R. (1987). Un pionnier de la décoration théâtrale : Octave Ritchot. *L'Annuaire théâtral*, (2), 71–85. <https://doi.org/10.7202/041037ar>

Renée Noisieux-Gurik

UN PIONNIER DE LA DÉCORATION THÉÂTRALE:  
OCTAVE RITCHOT

**L'**ANNÉE 1898 marque l'ouverture à Montréal du Théâtre des Variétés et la première tentative sérieuse d'implantation d'un théâtre professionnel de langue française. Elle est aussi le point de départ de ce que nos historiens ont appelé "l'âge d'or du théâtre au Québec". De cette période nous connaissons les noms de Blanche de la Sablonnière, Germaine Duvernay, Clara Dartigny, Elzéar Hamel, Jean-Paul Fillion, Palmieri, Julien Daoust, Paul Cazeneuve, Antoine Godeau.

Ce sont là des acteurs ou des metteurs en scène/régisseurs, mais il n'est à peu près jamais fait mention des artisans et des créateurs scéniques. Qui a entendu parler de René-Joseph Garand, Napoléon St-Charles, Alfred Nantel, J.-B.-Gabriel Fortin et en particulier d'Octave Ritchot? Pourtant Octave Ritchot va jouer un rôle de premier plan dans cet "âge d'or" comme peintre scénique<sup>1</sup> attaché d'abord au Théâtre des Variétés, puis au Théâtre National Français.

Ce n'est qu'en 1980, en feuilletant le **Monde Illustré** du 19 au 24 août 1901, que je relevais pour la première fois les noms de Fortin et de Ritchot, peintres scéniques au Théâtre National. A partir de cette piste et après avoir retrouvé le fils et la fille d'Octave Ritchot, tous deux octogénaires, il m'a fallu quelques années pour compléter le portrait de leur père et surtout avoir un bon aperçu de l'apport des peintres scéniques à notre activité théâtrale.

Fils de Napoléon-Georges Ritchot, boucher installé au marché Saint-Jacques, Octave est le quatorzième d'une famille de quinze enfants. Il vient au monde le 7 octobre 1877 dans un foyer favorable aux arts. Sa

mère, Rose de Lima Fréchette, est une cousine de Louis Fréchette et la soeur de Joséphine Fenshaw qui fera carrière sur les scènes new-yorkaises.

On retrouve le jeune Octave dans la classe d'Edmond Dyonnet, professeur de dessin à main-levée au Conseil des Arts et Manufactures, où il reçoit pour l'année 1893-1894 une mention honorable au cours "junior". Il continue à étudier avec Dyonnet, le soir, au Royal Canadian Academy of Arts, au Carré Philippe. Il cherche du travail, car sa famille compte sur son soutien financier. Cela contrecarre un projet de voyage d'étude offert par les Sulpiciens qui avaient remarqué son talent pictural. En effet, les Messieurs de Saint-Sulpice payaient des bourses d'études en France à des artistes en compensation de tableaux destinés à la chapelle du Sacré-Coeur de l'église Notre-Dame.

F.-Édouard Meloche (1855-1917), un des grands spécialistes de la décoration d'église de l'époque, qui enseigne aussi aux Arts et Manufactures, le prend alors comme assistant pour travailler à la décoration de l'église de Saint-Canut. Comme il lui trouve des dons pour le théâtre, il l'envoie à son grand ami René-Joseph Garand, alors décorateur au Théâtre Français, et c'est là que Ritchot apprend les rudiments de la peinture scénique<sup>2</sup>.

Ce renseignement est précieux pour les historiens de théâtre, car il identifie enfin les exécutants ou, tout au moins, certains exécutants des nombreuses toiles utilisées par la troupe de l'Opéra Français de 1893 à 1896, au Théâtre Français de la rue Sainte-Catherine, coin Saint-Dominique.

En se référant à l'ouvrage de J. Russell Harper, **Early Painters and Engravers in Canada**<sup>3</sup>, on peut situer le début de cet apprentissage d'Octave Ritchot durant la saison 1894-1895, puisque Edouard Meloche peint l'église de Saint-Canut en 1894.

Il est intéressant de noter ici que Meloche fera aussi partie du bureau de direction de la dernière saison (1895-1896) de l'Opéra Français<sup>4</sup>, saison qui se termine mal. En effet, en février 1896, l'échec financier de l'Opéra éclate au grand jour et les journaux rapportent que les chanteurs européens "importés" n'ont touché aucun cachet depuis près

de quarante jours...<sup>5</sup>. On peut alors imaginer la situation financière des peintres scéniques qui travaillent à cette oeuvre.

Octave Ritchot se trouve un travail temporaire au journal **la Presse**, au département de la photo-gravure, sans s'éloigner totalement du théâtre puisqu'il participe à quelques expériences de théâtre amateur en compagnie de Jean-Paul Fillion, puis au Cercle de Tempérance dirigé par Euclide Pilon. En 1897, on le retrouve au Cercle comme... acteur!<sup>6</sup>. Il joue dans le drame historique de Philippe Aubert de Gaspé: **la Prise de Québec**, à la salle Sainte-Brigide, au coin des rues Maisonneuve et Sainte-Rose<sup>7</sup>. Les décors de cette production sont peints par un décorateur américain invité, monsieur O. L. Storey, de Sommerville, Mass., et on trouve aux costumes le nom de monsieur Léon Petitjean, un des fondateurs du Théâtre de la Renaissance (décembre 1899 - janvier 1901) et précédemment du Théâtre des Variétés (novembre 1898 - mai 1900).

Comme on peut s'en rendre compte, la formation du jeune Ritchot est faite par des figures artistiques dominantes de l'époque: Dyonnet, Meloche, Garand, Fillion, Petitjean. En 1898, il n'a que vingt-et-un ans, mais lorsque se présente l'aventure du Théâtre des Variétés, il est prêt. Au cours des deux années qui suivent, il sera le peintre scénique attitré de cet établissement.

Sans vouloir faire un historique complet de cette ancienne Salle Sainte-Catherine<sup>8</sup> transformée en théâtre, voyons à l'aide de quelques relevés de journaux les traces laissées à propos de la décoration et de la peinture scénique. L'ouverture du théâtre, annoncée pour le 14 novembre, est reculée au 21 pour "[...] permettre aux peintres et aux décorateurs de finir la besogne"<sup>9</sup>. Après la première, la réaction de la presse est favorable. La salle, tout comme les décors, est trouvée très jolie... mais beaucoup trop petite!<sup>10</sup>. "Les retardataires ont dû rester debout!"<sup>11</sup>. On a aussi équipé le lieu d'un système d'éclairage des plus perfectionnés. Chaput, le directeur-gérant, mérite des félicitations! Les décors sont jugés très beaux, surtout ceux représentant le salon<sup>12</sup>.

Il serait fastidieux de relever ici chaque "beau décor" ou "nouveau décor" mentionné dans les divers journaux et revues. Notons simplement que durant les sept mois que dure la première saison, le Théâtre des Variétés met à l'affiche vingt-trois titres dont neuf sont repris. L'action de ces pièces de théâtre est "contemporaine", à l'exception de quelques-

unes qui demandent une reconstitution historique, entre autres **les Deux Orphelines**<sup>13</sup> et **la Case de l'Oncle Tom**<sup>14</sup>.

Cela nous donne un aperçu du travail que doit accomplir le peintre scénique attitré, même si l'on tient compte que le théâtre fonctionne selon le principe du répertoire, c'est-à-dire avec des toiles retouchées et réutilisées. Il est d'ailleurs possible que Ritchot n'ait pas travaillé seul; la chose est certaine durant la deuxième saison, alors qu'on voit apparaître des noms de collègues, tels "J[oseph] Garand et [Henri] Julien, artistes", à propos de la pièce **les Pirates de la Savane**, présentée la semaine du 26 mars 1900<sup>15</sup>.

La qualité du travail du jeune peintre est soulignée dans un programme du Théâtre National Français en date du 17 mars 1902, dans lequel un article entier lui est consacré:

Voilà déjà plusieurs années que monsieur Ritchot fait de l'art théâtral. D'abord attaché au Théâtre des Variétés, nous lui devons tous les gentils décors que nous avons tant appréciés. Seulement, dans ce théâtre aux petites proportions, il était impossible de faire bien; aussi, dès que les Variétés eurent transporté leurs pénates au Carré Chaboillez, notre artiste put donner libre cours à son imagination et nous fit voir qu'il savait faire grand [...]<sup>16</sup>.

Pour comprendre la référence au Carré Chaboillez, il faut savoir qu'en février 1900 le Théâtre des Variétés fait un échange de lieu avec la troupe de Léon Petitjean. Du 1056 de la rue Sainte-Catherine, les Variétés déménagent à une ancienne patinoire transformée en théâtre et baptisée le "Théâtre de la Renaissance"<sup>17</sup> par Léon Petitjean et sa troupe, qui l'occupaient depuis le 17 décembre 1899<sup>18</sup>.

Oswald Chaput, directeur des Variétés, se trouve donc, en février 1900, dans un théâtre plus spacieux, mais aussi plus difficile à remplir et à chauffer. Le public désertera le Carré malgré les annonces alléchantes de spectacles de prestige avec décors et costumes "selon les indications suivies à Paris"<sup>19</sup>, "décors et costumes nouveaux"<sup>20</sup>, "[...] 25 figurants sur scène et décors superbes, [...] un cheval et un véritable serpent sur scène"<sup>21</sup>. Rien n'y fait et Chaput perd progressivement ses meilleurs artistes: Antoine Godeau<sup>22</sup>, puis Palmieri, Verteuil, Nozière<sup>23</sup>, ainsi que

Mme de la Sablonnière et Louis Labelle, sans oublier Villaray, le partenaire d'Eugénie Vertheuil dans les entractes<sup>24</sup>. Tous reprennent le chemin de la rue Sainte-Catherine, où le Théâtre des Variétés est devenu le Théâtre de la Renaissance.

Il est clair que pour attirer son ancien public, Oswald Chaput met l'accent sur le visuel et l'effet scénique. En fin de saison, Chaput promet de faire installer une fournaise à eau chaude et de faire décorer la salle<sup>25</sup>, mais ne rouvre pas le théâtre à l'automne. Octave Ritchot se retrouve sans travail, en mai 1900.

A la lumière de ce bref historique, on constate qu'on est loin du jugement très répandu de médiocrité matérielle et de pauvreté artistique à propos du début de notre "âge d'or". Il semble bien que nos historiens se soient arrêtés uniquement à la boutade de Julien Daoust rapportée par Robert Prévost dans son ouvrage: **Que sont-ils devenus?**

[...] Le chef machiniste n'était autre que le premier comique et il devenait tragique dès qu'il s'agissait de planter un décor... qu'on ne possédait pas. Un jour, le troisième rôle devait se jeter dans une rivière qui n'existait pas, et il se jeta tête première dans la toile de fond qui représentait une forêt...<sup>26</sup>.

Il faut remettre ce jugement dans un juste contexte. Julien Daoust, comme tout praticien, juge de la situation en la comparant à celle des théâtres de langue anglaise de l'ouest de Montréal: le Royal, l'Académie et surtout le Her Majesty's, inauguré en grande pompe le 7 novembre 1898, quinze jours avant l'ouverture du Théâtre des Variétés. La semaine précédant l'ouverture du "plus beau temple de Thespis de l'Amérique du Nord" (car c'est ainsi que le **Montreal Gazette** surnomme le Her Majesty's), les journalistes sont conviés à visiter les lieux et assistent à la présentation des somptueux décors signés Monsieur Toomey<sup>27</sup>. Les nombreuses toiles défilent au son de morceaux choisis par monsieur Zimmerman<sup>28</sup>, le chef de l'orchestre, qui dirige ses dix musiciens.

Pour sa part, le Théâtre Royal affiche en octobre **A Guilty Mother**, mélo qui nécessite dix-neuf personnes sur scène, quatre charpentiers, deux costumières et un électricien pour les effets spéciaux. Trois agents de théâtre s'affairent à l'administration de cette grosse production dont les décors emplissent "deux chars"<sup>29</sup>. **A Guilty Mother** n'est qu'un titre

parmi tant d'autres, illustrant les habituels critères visuels de l'activité théâtrale offerte couramment aux Montréalais depuis plus d'un quart de siècle.

Placée dans ce contexte, l'anecdote amusante de Julien Daoust éclaire surtout les problèmes multiples auxquels nos artisans ont eu à faire face pour soutenir le rythme effréné d'une programmation hebdomadaire composée d'un mélodrame en quatre ou cinq actes et d'entractes de vaudevilles<sup>30</sup>. Doter la ville de Montréal d'une scène permanente en 1898, à l'heure où le Réalisme triomphe sur certaines scènes et où certaines autres en sont au Naturalisme, est un tour de force pictural et technique. Les Variétés ont tenu deux saisons, ce qui dénote une certaine qualité, pour ne pas dire une qualité certaine. C'est l'ouverture du Théâtre de la Renaissance qui met fin à son activité, et non la mauvaise qualité ou la concurrence américaine. Moins d'un an plus tard, le même phénomène se reproduira lorsque le Théâtre de la Renaissance verra partir ses meilleurs artistes et son public en direction du théâtre National Français.

A l'été 1900, de timides entrefilets de journaux annoncent l'ouverture officielle du Théâtre National pour le 11 août. Octave Ritchot ne reste donc pas chômeur bien longtemps, puisqu'il est le peintre attitré de ce théâtre dès sa fondation. Le programme déjà cité du 17 mars 1902 nous le confirme: "Monsieur Gauvreau n'hésita pas à engager Ritchot pour le Théâtre National Français et nous trouvons son nom attaché à tous les spectacles de ce théâtre depuis sa fondation"<sup>31</sup>.

Il y a cependant contradiction dans ce document, puisque nous savons que le National naît sous l'impulsion de la Daoust-Racette Cie<sup>32</sup>, qui en perd le contrôle un mois plus tard, alors que le théâtre est repris par l'association Gauvreau-Rochon<sup>33</sup>. Mais Mlle Lucille Ritchot entendit fréquemment son père dire qu'il avait posé les sièges au National<sup>34</sup>.

Les débuts de ce théâtre sont modestes. Daoust reprend les dernières pièces montées en avril et en mai aux Variétés: **Faust** et la **Grâce de Dieu** (seul **Faust** sera joué durant deux semaines, à partir du 20 août). Ces oeuvres sont présentées avec les mêmes premiers rôles: Madame Dartigny et son mari Darcy, Madame Rhéa et Daoust lui-même. On peut supposer que Ritchot réutilise à cet effet des toiles précédemment exécutées. Cela illustre bien la précarité de ce théâtre,

ouvert à la hâte<sup>35</sup> et sans l'installation voulue pour permettre aux artisans de la première heure, Daoust en tête, de montrer leur savoir-faire. Échec qui ne peut s'expliquer autrement, puisque c'est avec le même **Faust** que Paul Cazeneuve conquiert le public montréalais sept mois plus tard, en mars 1901, avec les mêmes artisans de scène (excepté Ernest Ouimet).

La venue et l'apport de Cazeneuve à notre activité théâtrale ont déjà été largement commentés. Léopold Houlié écrit à propos de cet artiste: "Cazeneuve avait un sens aigu du pictural, le goût de la machinerie et des jeux de scène particulièrement compliqués. Sa conception scénique pour **les Trois Mousquetaires** ou pour **Faust**, par exemple, avait, dit-on, quelque chose d'hallucinant"<sup>36</sup>.

Ce **Faust** (de Morrisson), qui fait appel à des effets techniques relevant de l'éclairage, vaut d'emblée à Cazeneuve le surnom "d'artiste aux artifices sans nombre". L'un de ces artifices consiste à faire tendre un fil électrique à la verticale (du plancher au cintre) dans la zone de l'action des duels. Lorsque les épées du Diable et de Faust s'entrechoquent, il en jaillit des étincelles et le bon public montréalais y voit... trente-six mille chandelles!<sup>37</sup>.

Avec Gauvreau à l'administration et Cazeneuve à la direction artistique, les spectacles du T.N.F. semblent avoir atteint une grande qualité technique et picturale. On demande à Octave Ritchot (peintre), à A. Beaupré (chef machiniste) et à Ernest Ouimet (éclairagiste des premières années) de mettre au point les trucs du métier développés au long du dix-neuvième siècle: jets ou chutes d'eau, ruisseaux, lacs, brasiers, nuées de lucioles, estacades de billots, figuration formant tableaux, feux, etc. C'est avec ces nouveaux atouts que les mélodrames anciens et les drames historiques de l'époque romantique sont repris inlassablement<sup>38</sup>.

Paul Cazeneuve n'est pas le seul directeur artistique relié au National; en 1904, Fernand Dhavrol le remplace. Mais Cazeneuve revient dès 1906, après un séjour à Québec, puis au Français. Il fait sa rentrée au T.N.F. dans **le Marchand de Venise** et partage pour quelque temps avec Gauvreau la direction financière de l'établissement. Durant la saison de 1906-1907, le grand déploiement règne en maître sur cette scène. Le choix des textes en fait foi: **Théodora**, **les Frissons de l'Aigle**, **Jos.**



**Lachance, Cléopâtre, Jean la Poste, Mulâtresse**, etc. On fait appel à deux décorateurs pour venir à bout de la tâche. Ritchot retrouve son maître René-Joseph Garand et partage le travail avec lui. Les commentaires des journaux sont plus que favorables, et pour cause...

Mais Paul Cazeneuve est lié financièrement à W. C. Stracham, homme d'affaires bien connu avec lequel il forme la Compagnie du Théâtre National Français<sup>39</sup>. Ensemble ils assument les deux saisons théâtrales de 1907-1908 et de 1908-1909 du Théâtre National Français, tandis que Gauvreau fonde, avec son comptable Larose, un nouveau cinéma: le Nationoscope, au sud-est de la rue Sainte-Catherine, coin Saint-André. Ce cinéma, qui deviendra plus tard le Canadien-français, sera détruit à l'automne 1927.

De 1907 à 1910, Octave Ritchot cède sa place à Seymour D. Parker. **L'Annuaire théâtral** de Georges Robert, qui paraît à cette époque (1908), fait un bref historique du Théâtre National Français depuis ses débuts, mais ne mentionne que Seymour D. Parker à la peinture scénique, ignorant le travail de ses prédécesseurs Ritchot et Garand. Ceci est symptomatique de l'anonymat dans lequel ces artisans retombent constamment<sup>40</sup>.

Lorsque Georges Gauvreau reprend en main le T.N.F. à la fin de septembre 1909, Seymour D. Parker est déjà engagé pour la saison, mais Ritchot réintègre son poste à la saison suivante et le garde jusqu'au départ de Gauvreau, à la fin de la première guerre mondiale. Il travaille donc sous la direction artistique de Gustave Scheler, de Charles Schauten (1914), de Julien Daoust (1915), de Pierre Gauvin et, bien sûr, d'Antoine Godeau à la régie de scène. A l'automne 1918, Cazeneuve reprend la direction artistique du théâtre pour une saison et réengage Seymour D. Parker.

A partir de cette période, le métier devient plus incertain pour Ritchot. Il n'est pas le seul. A la fin de 1917, il fait des décors pour Cazeneuve qui revient alors des Etats-Unis et qui installe une troupe anglaise à l'Empire, rue Stanley, près de Sainte-Catherine. Ce théâtre s'avère un échec.

Ritchot participe aussi en 1918 à la tentative d'implantation du Family, à Saint-Henri, avec Fernand Dhavrol. Puis, à l'automne de la

même année, il suit Edgar Becman qui prend possession de l'ancien Bennett, rue Sainte-Catherine, devenu l'Orpheum. Il y travaillera jusqu'en mars 1919, alors que la compagnie est mise en liquidation.

Au printemps 1919, il fournit un très grand rideau de scène au Parc Sohmer: une copie d'un Corot enchassée dans un cadre de bronze. Son fils raconte avec fierté que ce travail lui vaut le titre de "roi de la peinture à l'eau". Mais cette toile est détruite par le feu qui met fin aux activités du Parc (1919)<sup>41</sup>.

Par la suite, il peint les petits décors qu'utilisent les cinémas comme le Loews, le Palace et le Princess pour les intermèdes de vaudeville qu'ils présentent entre chaque film. Pour obtenir ce travail, il doit faire partie de l'Union Américaine Internationale (ancêtre de l'I.A.T.S.E.)<sup>42</sup>. A l'époque, il est le seul Canadien de langue française à adhérer à cet organisme. Durant de nombreuses années, il fournit ainsi un décor par semaine au théâtre Capitol.

Il retouche aussi des toiles et des rideaux "importés", notamment à l'occasion de deux saisons d'opéra au His Majesty, de 1910 à 1912, sous l'égide du colonel Meighen. C'est aussi à Ritchot que fait appel l'impresario Gauvin pour retoucher les toiles et décors des grandes tournées françaises qui viennent au Saint-Denis, à l'Orpheum et au Princess, au cours des années 1920.

Ayant été le premier décorateur associé à la Société Nationale d'Opéra-Comique, au Monument National, en 1918, il voit ses services requis par monsieur Vaillancourt, lors de la fondation de la Société Canadienne d'Opérette en 1923. Il y travaille avec un autre peintre, A. Fortier, jusqu'en 1925. Une de ses dernières réalisations sera la fameuse **Passion** jouée à Saint-Jérôme de 1925 à 1928 avec, dans le rôle du Christ, Hector Charland.

A partir de 1928, il travaille pendant deux ans avec son ami Fred Barry au petit théâtre Chanteclerc, tout juste avant que celui-ci ne devienne le Stella.

Mais l'insécurité, les horaires impossibles, qui sont même aujourd'hui le lot des décorateurs, ont taxé sa santé. Atteint d'angine chronique, il va être malade pendant plus de dix ans. Il est obligé d'abandonner le

théâtre dès 1930. Pour survivre, il deviendra gardien... au pénitencier Saint-Vincent-de-Paul<sup>43</sup>. Il regrettera toujours son éloignement de la scène artistique. Finalement, la fièvre de poitrine aura raison de lui en 1943.

\* \* \*

Pour pouvoir passer du palier amateur au palier professionnel, il était indispensable de compter sur des hommes de métier qui avaient une formation et une compétence leur permettant d'exécuter, de contrôler et de parfaire l'expression. Aussi constate-t-on que l'âge d'or du théâtre au Québec suit de près l'implantation du Conseil des Arts et Manufactures. En effet, cette école est légalement instituée le 24 décembre 1872. Elle remplace, semble-t-il, l'ancienne Chambre des Arts<sup>44</sup>. Immédiatement, ses cours sont extrêmement populaires: 170 élèves en 1878; 930 élèves en 1903<sup>45</sup>. On dénombre de 1872 à 1894 jusqu'à 23 578 élèves ayant suivi les divers programmes offerts à la population du Québec, dans les deux langues, à travers la province.

Montréal est cependant le centre le plus actif du pays, ce qui permettra l'éclosion presque immédiate de nombreux talents locaux. Au conseil d'administration on retrouve Napoléon Bourassa, peintre, sculpteur, architecte, écrivain, etc., le père du célèbre Henri; il sera le maître d'Édouard Meloche<sup>46</sup>, le décorateur-fresquiste vedette de cette époque. Meloche lui-même enseigne la peinture décorative au Conseil, à partir de 1886.

Entre temps se succèdent des artistes-professeurs prestigieux. On peut citer entre autres le sculpteur Louis-Philippe Hébert (1882), les peintres Henri Julien (1882) et Edmond Dyonnet (1897), ainsi que, par la suite, Joseph Saint-Charles (1898) et J.-C. Franchère, qui remplace Meloche en 1899<sup>47</sup>.

Le programme d'études du Conseil était très varié. En 1892-1893, on y dispensait des cours de lithographie, de modelage et de sculpture sur bois, de plomberie, de construction de "bâtisses et d'escaliers", de dessin d'architecture, de dessin de machine, de dessin à main-levée<sup>48</sup>.

En 1895, le Conseil des Arts et Manufactures déménage dans l'édifice du Monument National<sup>49</sup>. Il est hors de doute que l'action du Conseil en matière d'enseignement a fortement stimulé le développement du décor de théâtre et préparé l'éclosion en 1898 de ce qu'il est convenu d'appeler "l'Age d'or".

Pour réaliser cet âge d'or, il a fallu des mineurs pour oeuvrer quotidiennement dans les galeries. Octave Ritchot a été l'un de ces artisans qui ont cru, en dépit d'une maigre rémunération, à une sorte de mission, ce qui n'empêchait pas le talent.

- 
1. Ce terme de "peintre scénique" est conforme à l'usage de l'époque.
  2. Renseignement obtenu de Lucille Ritchot, fille d'Octave, lors d'une entrevue téléphonique réalisée en mars 1983 (document personnel de l'auteure).
  3. J. Russel Harper, **Early Painters and Engravers in Canada**, Toronto, University of Toronto Press, 1970, p. 221.
  4. Anonyme, "Théâtre, concerts, etc.", **le Passe-Temps**, vol. I, no 2, 6 juillet 1895, p. 163.
  5. Lord Gnett, "A l'Opéra", **la Patrie**, 17e année, no 296, 12 février 1896, p. 4.
  6. Entrevue à domicile avec Philippe Ritchot, fils d'Octave, réalisée à la fin de mars 1981 (enregistrement et notes manuscrites, documents personnels de l'auteure).
  7. Programme appartenant à monsieur Philippe Ritchot.
  8. **Annuaire de Montréal** (Lovell), 1897-1898.
  9. Anonyme, "Nos théâtres", **la Patrie**, 20e année, no 218, 10 novembre 1898, p. 5.
  10. Anonyme, "Nos théâtres", **la Patrie**, 20e année, no 214, 5 novembre 1898, p. 12. Cet article annonce que les Variétés contiendront environ 700 sièges. Pourtant, en 1925, Antoine Godeau affirmera que ce théâtre contenait à peine 300 sièges (???). Voir **la Presse**, 41e année, no 272, 5 septembre 1925, p. 54.
  11. Anonyme, "Nos théâtres", **la Patrie**, 20e année, no 228, 22 novembre 1898, p. 7.
  12. Anonyme, "Théâtre, concerts, etc.", **le Passe-temps**, vol. 4, no 97, 10 décembre 1898, p. 355.

13. Programme pour la semaine du 17 avril 1899. Voir: anonyme, "Nos théâtres", **la Patrie**, 21e année, no 43, 15 avril 1899, p. 13. On annonce que la pièce sera présentée dans son texte original et qu'elle marquera les débuts de Mlle B. de Noirville, une vedette française. Voir également: anonyme, "Chronique des théâtres", **la Presse**, 15e année, no 139, 15 avril 1899, p. 15. Ce journal mentionne que trente acteurs paraîtront sur la scène et que la direction des Variétés ne craint pas d'affronter les frais extraordinaires qui en découleront.

14. Programme pour la semaine du 8 mai 1899. Voir: anonyme, "Nos théâtres", **la Patrie**, 21e année, no 61, 6 mai 1899, p. 5. On souligne que ce texte de Harriet Beecher Stowe est donné en français à Montréal pour la première fois.

15. Anonyme, "Amusements", **le Monde Illustré**, 16e année, no 830, 31 mars 1900, p. 779. A propos de l'artiste Julien, il s'agit probablement d'Henri Julien qui travaille lui aussi au Conseil des Arts et Manufactures.

16. Programme appartenant à Philippe Ritchot, fils d'Octave.

17. Le théâtre ouvre officiellement sous le nom de Bijou Theatre, en février 1899. Son directeur-gérant, Frederick Thomas annonce dans le **New-York Clipper** du 1er avril 1899 (vol. XLVII, no 1-52): "[...] It has been a long hard fight, I simply wont be downed by knocks and lies...", présage d'une faillite imminente.

18. Anonyme, "Nos théâtres", **la Patrie**, 21e année, no 248, 16 décembre 1899, p. 12.

19. Pour la pièce **Michel Strogoff**. Voir: anonyme, "Amusements", **le Monde Illustré**, 16e année, no 824, 17 février 1900, p. 683.

20. Pour la production **Cartouche**. Voir: anonyme, "Nos théâtres", **la Patrie**, 21e année, no 299, 19 février 1900, p. 10.

21. Pour la pièce **les Pirates de la Savane**. Voir: anonyme, "Amusements", **le Monde Illustré**, 16e année, no 830, 31 mars 1900, p. 779.

22. Anonyme, "Nos théâtres", **la Patrie**, 22e année, no 29, 29 mars 1900, p. 3. La direction du Théâtre de la Renaissance annonce l'engagement d'acteurs populaires tels Antoine Godeau, Palmieri et Blanche de la Sablonnière. Godeau réintègre la rue Sainte-Catherine à l'occasion de la pièce **l'Innocent et l'avare**, la semaine du 9 avril 1900, au Théâtre de la Renaissance.

23. Anonyme, "Nos théâtres", **la Patrie**, 22e année, no 37, 7 avril 1900, p. 6. Avec Godeau, qui fait sa rentrée, on trouve Palmieri, Eugénie Verteuil, Nozière, etc. Pour la semaine suivante, le Théâtre de la Renaissance annonce la rentrée de "quatre autres artistes, dont Madame de la Sablonnière et Monsieur Labelle".

24. Anonyme, "Nos théâtres", **la Patrie**, 22e année, no 50, 24 avril 1900, p. 9. A l'occasion de la pièce **la Voleuse d'enfants**, jouée la semaine du 23 avril 1900 au Théâtre de la Renaissance, Villeray et Verteuil ont, eux aussi, réintégré la rue Sainte-Catherine et offrent de bons numéros aux entractes.

25. Anonyme, "Nos théâtres", **la Patrie**, 22e année, no 48, 21 avril 1900, p. 9. Palmieri raconte: "On gelait dans cette salle en face d'auditoires dont l'enthousiasme se congelait sous le zéro d'une température antarctique". Voir: Palmieri, **Mes souvenirs de théâtre**, Montréal, Les Éditions de l'Étoile, 1944, p. 18.

26. Robert Prévost, **Que sont-ils devenus?**, Montréal, Editions Princeps, 1939, p. 57.

27. Anonyme, **The Montreal Gazette**, 127e année, no 265, 5 novembre 1898, p. 6.

28. **Ibid.**, p. 6. Trois ans plus tard, M. Zimmerman se retrouve chef d'orchestre à la Gaîté Française qui ouvre ses portes le 17 mars 1901. Ce théâtre est le Théâtre de la Renaissance, rue Sainte-Catherine, précédemment les Variétés, qui change de nom encore une fois.

29. Anonyme, "Nos théâtres", **la Patrie**, 21e année, no 208, 28 octobre 1899, p. 5. Il s'agit d'un mélodrame autour d'une noyade, ce qui nécessite l'installation sur la scène du Royal d'un bassin d'eau. Sarah Bernhardt ne dédaignera pas de jouer cette pièce dans son théâtre, à Paris.

30. Neuf ans plus tard, le critique Jacques Squire (l'acteur Girardin) écrira: "D'où peut donc venir cette stupide mode des intermèdes de music-hall qui distraient l'esprit du public et détruisent son intérêt pour l'action de la pièce!" Voir: Jacques Squire, "Théâtre National", **la Vie Artistique**, 1ère année, no 2, 9 décembre 1905, p. 30.

Durant la première saison des Variétés, les entractes sont confiés à Léonce de Liège, Joséphine Énard, ainsi que M. et Mme Van der Bist, artistes qui se produisent au Parc Sohmer et dans les "Gardens" de l'époque. Pour la deuxième saison, on engage deux actrices du music-hall, Rita de Santillane, gommeuse, et Marcelle Dugas, ainsi que deux comiques, les frères Delville. Ces acteurs seront parmi les premiers à présenter ici une Revue: **Montréal à la cloche**, écrite par Charles Delville et créée le 4 février 1901 au Théâtre Delville (ancienne Salle Poiré, ancien Cinéma Canadien, actuel Ouimetoscope).

31. Voir la note 16.

32. Archives du Palais de Justice de Montréal, "Raisons Sociales", livre 0.21, doc. no 1139, 4 juin 1900. La Daoust-Racette Cie est formée

de Julien Daoust, artiste dramatique, Albert Sincennes, architecte, Euclide Racette, photographe, Elzéar Courval, architecte, et John Hillman, contremaître.

33. L'association est de courte durée: à peine un mois. Voir: Archives du Palais de Justice de Montréal, "Raisons sociales", livre 0.22, doc. nos 126 et 174.

34. Voir la note 1. Ce témoignage ne constitue toutefois pas une preuve irréfutable: Ritchot pouvait aussi faire allusion à des travaux effectués à la fin d'octobre 1900, alors que Georges Gauvreau fit rajouter de 200 à 250 sièges au théâtre. Voir: anonyme, "Nos théâtres", *la Patrie*, 22e année, no 208, 27 octobre 1900, p. 6.

35. Dès l'automne 1900, le système d'éclairage du théâtre est condamné par les inspecteurs de la ville. Les réparations en sont confiées à M. Ernest Ouimet. Voir: Robert Prévost, *op. cit.*, p. 107.

36. Léopold Houlié, *Histoire du théâtre au Canada*, Montréal, Fides, 1945, p. 88.

37. Anecdote recueillie lors d'une conversation téléphonique avec Philippe Ritchot en septembre 1982 (document personnel de l'auteure).

38. Pas pour les spectacles en langue anglaise, cependant. C'est au Théâtre Royal, rue Saint-Paul, qu'on utilise pour la première fois "de la vraie eau", en 1926, à l'occasion d'un spectacle du Cirque Royal: *The Cataracts of the Ganges*. Voir: *The Montreal Herald*, vol. XV, no 63, 10 juin 1926, p. 2. Quant au répertoire du T.N.F., il ne s'en tient pas uniquement au mélo; il évolue progressivement vers la comédie dramatique et d'autres genres. Une Revue y est montée annuellement.

39. Le 15 juin 1907, la Cie du Théâtre National Français, composée de MM. Cazeneuve et Stracham, loue le Théâtre des Nouveautés pour un terme de cinq ans; mais le bail n'est pas respecté à cause du litige entre le propriétaire, Louis Demers, et la Cie des Théâtres de Montréal, qui occupe déjà le local. William Stracham fait partie des principaux actionnaires de la West End Theatre Co. Ltd., qui construit le Her Majesty's en 1898. Voir: Archives du Palais de Justice de Montréal, "Raisons sociales", vol. 0.21, 18 août 1898.

40. On assiste souvent à une déformation des noms par les historiens. Exemples: "Gérard" pour Garand (Paul Wyczynski, "Louis Fréchette et le théâtre", *le Théâtre canadien-français*, Montréal, Fides, 1976, p. 143); "Richet" pour Ritchot (Jean-Marc Larrue, "Montréal à la belle époque", *Jeu*, no 27, 1983.2, p. 22).

41. Entrevue avec Philippe Ritchot, mars 1981 (document personnel de l'auteure).

42. Conversation téléphonique avec Philippe Ritchot, mars 1983 (document personnel de l'auteure).

43. **Ibid.**

44. L.-I. Boivin, "Arts et Manufactures", **la Revue Nationale**, vol. I, 1895, p. 333.

45. Archives nationales du Québec, Montréal, "Procès-verbaux du Conseil des Arts et Manufactures: comptes rendus du conseil d'administration", filière 7, p. 33.

46. Entrevue à domicile avec Laurier Lacroix, historien d'art, septembre 1983 (document personnel de l'auteure).

47. Archives nationales du Québec, Montréal, "Procès-verbaux du Conseil des Arts et Manufactures", filière 7, tome 2 (1898-1899), p. 141; filière 4 (1887-1904), pp. 55-191. Ces derniers documents ne sont pas entièrement classés.

48. Voir: Prospectus bilingue du Conseil, **ibid.**, filière 7, tome 2 (1888-1899), p. 57.

49. **Ibid.**, novembre 1895, p. 133.

Renée Noiseux-Gurik